



Singing the dissent in the Soviet Union (1950-1991)

Giulia De Florio

Abstract

Since the end of the 1950s, the circulation of unauthorised sound material in the Soviet Union, a phenomenon which is called ‘magnitizdat’, has been increasing rapidly. The article investigates a number of issues related to this parallel dimension of official culture, such as the differences and similarities with the better known ‘samizdat’, from which the name originates; the role of the song as a form of dissent; the importance of the means of dissemination and the role of collectors; the relationship of the new song with official music and mass culture. The aim is to offer a precise definition of such “synthetic creation”, bringing its meaning to the forefront of Soviet society in the second half of the 20th century.

Keywords

‘Magnitizdat’; Sung poetry; Sound dissent; ‘Samodejatel’naja pesnja’; ‘Avtorskaja pesnja’



Il dissenso cantato in Unione Sovietica (1950-1991)

Giulia De Florio

1. 'Magnitizdat' e 'Samizdat'

In Russia il controllo o il divieto di materiale sonoro non è una novità del secondo dopoguerra. Già nel primo Novecento, in particolare dopo la Rivoluzione, gli organi censori riservano una certa attenzione alla musica proibita; la casa editrice Teakinopečat' stampa e diffonde Indici di repertorio (*Repertuarnye ukazateli*) che elencano le canzoni non ammesse dallo Stato, il cui volume cresce nel primo decennio post-rivoluzionario: nel 1926 600 canzoni sono messe al bando, nel 1931 – 3000. Non si possono ascoltare romanze tzigane – tanto amate dallo zar Nicola II –, canzoni militari del periodo della guerra civile, canti del periodo imperiale, in particolare l'inno zarista, e molti altri generi popolari di massa, come la 'častuška'.

Durante il regime di Stalin il possesso di una determinata musica può significare una condanna in base al celebre articolo 58-10 dedicato alla propaganda o agitazione controrivoluzionaria; le canzoni vengono così equiparate alla letteratura controrivoluzionaria e lo Stato si adopera per limitarne la circolazione, almeno in forma di dischi. Contrastare il fenomeno è infatti pressoché impossibile, per la volatilità del prodotto che non solo si serve del supporto fisico, ma viaggia oralmente nei mercati, nelle fabbriche, nelle sperdute campagne dell'immensa provincia così come nei cortili di Leningrado e nei vicoli della capitale.

Negli anni bellici le trasformazioni geo-politiche hanno ripercussioni anche sulla circolazione di dischi e canzoni: la sovietizzazione della Lettonia nel 1940 e la conseguente

nazionalizzazione di tutte le sue aziende porta all'immediata e ingente diffusione del repertorio di autori russi emigrati, il più celebre dei quali è sicuramente Pëtr Leščenko (1898-1954). I marinai (specialmente nei porti di Odessa e Archangel'sk) contrabbandano merci di ogni genere, dischi compresi. Le priorità dello Stato sono evidentemente altre e numerose canzoni di vario tipo si riversano nel Paese, mescolandosi a quelle militari e patriottiche diffuse ovunque.

Con la fine della guerra e dell'epoca staliniana l'attenzione del governo ai prodotti culturali ritorna altissima e dà impulso a una nuova disseminazione di registrazioni non ufficiali che col tempo prende il nome di 'magnitizdat', calco diretto di 'samizdat', ovvero la circolazione di materiale non autorizzato, autoprodotta e diffusa clandestinamente¹ che a partire dagli anni Cinquanta marca in maniera significativa i processi culturali della società sovietica post-bellica. I registratori a nastro – o magnetofoni – introdotti in Unione Sovietica alla fine degli anni Cinquanta catturano e permettono la diffusione di materiale sonoro vario: serate poetiche, interi romanzi letti ad alta voce, interviste, trasmissioni radiofoniche dell'Occidente, persino eventi politici di risonanza internazionale².

Al pari del 'samizdat', il 'magnitizdat' costituisce una complessa pratica culturale in cui fragili oggetti, rudimentali dal punto di vista tecnologico, diventano materiale resiliente attraverso la loro riproduzione potenzialmente infinita. A fronte di questa affinità strutturale e alla condivisione della stessa cornice temporale, i due fenomeni presentano differenze significative; il primo scarto tra i testi del 'samizdat' e le registrazioni del 'magnitizdat' si manifesta nel valore della performance insito nelle seconde. In un'analisi di questo tipo di fenomeno la chiave di volta è la dimensione intangibile e unica

¹ È nota la definizione di V. Bukovskij: «Samizdat: si scrive da sé, ci si redige da sé, ci si censura da sé, ci si pubblica da sé e ci si distribuisce da sé e alla fine ci si ritrova in carcere, soli con se stessi», Bukovskij 1978: 126; traduzione di V. Parisi.

² È diventata storica la registrazione del processo contro il medico ebreo Michail Štern, pubblicata dal figlio Avgust in francese e in inglese. Štern 1976; 1977.

dell'esibizione che si può riassumere nella parola "intonazione" ('intonacija'). Nel 'samizdat' il gradiente di materialità esiste e inizia a essere oggetto di studio (Komaromi 2004), ma è nella circolazione di materiale sonoro che l'interpretazione diventa parte integrante del testo, che si tratti di una canzone, di una barzelletta o di un'esibizione di stand-up comedy (tutti generi che circolavano ampiamente nel 'magnitizdat'). Rimane la consapevolezza che anche nella registrazione su nastro la componente non verbale perda moltissimo del suo potenziale estetico, sia per lo sfasamento temporale tra il momento dell'esibizione e della ricezione, sia per la pessima qualità dei mezzi tecnici con i quali normalmente si registrava. Approcciando il fenomeno del 'magnitizdat' bisogna dunque tenere a mente che «il termine racchiude un'attività (la riproduzione e distribuzione dal basso), un mezzo (il nastro) e un oggetto: un 'testo' che è esso stesso performance – l'intonazione – del testo» (Daughtry 2009: 30).

La seconda differenza riguarda i numeri: nonostante la mancanza di dati statistici quantitativamente rilevanti è evidente che il 'magnitizdat' abbia avuto una diffusione ben superiore a quella del suo omologo della carta stampata. Un'esibizione veniva registrata contemporaneamente da moltissimi magnetofoni e poi moltiplicata con altrettanta rapidità da altri fruitori/diffusori. «Vizbor la mattina scriveva una canzone e la sera la cantavano a Vladivostok» ricorda enfaticamente Julij Kim (1936)³. Per dare una minima idea del volume del fenomeno è utile consultare i bollettini economici annuali dell'URSS (*Narodnoe chozjajstvo*) nei quali si registra il numero di magnetofoni, nastri magnetici e cassette (quest'ultime iniziano ad apparire e diffondersi a partire dalla metà degli anni Settanta) prodotti ogni anno. Ovviamente l'acquisto di un qualsiasi tipo di strumentazione non indica per forza l'inizio di un'attività di diffusione clandestina di nastri e cassette proibite nei canali ufficiali. Tuttavia l'avanzamento tecnologico e la presenza massiccia di questi dispositivi sul mercato fa presupporre un

³ La citazione è tratta da una mia intervista al cantautore del 2018 non ancora pubblicata.

allargamento del mercato non ufficiale. Il bollettino non segnala alcuna produzione di registratori prima del 1960. In quell'anno il numero di registratori prodotti è 128.000. Nel 1965 il numero sale a 453.000 e nel 1969 a 1.064.000 di pezzi. Nel 1970 raggiunge la cifra di 1.192.000 (Sosin 1975: 277).

Infine, dal punto di vista del controllo, la presenza di dischi proibiti è tendenzialmente considerata dalle autorità meno significativa del possesso di manoscritti censurati. Vladimir Kovner, uno dei massimi testimoni e protagonisti del fenomeno, non ricorda arresti o condanne a causa del 'magnitizdat' (Kovner 2004), anche se casi del genere hanno avuto luogo: a Odessa Stanislav Eruslanov viene condannato a quattro anni di colonia a regime comune per aver organizzato, prodotto e diffuso incisioni non autorizzate di Arkadij Severnij (1939-1980), Vladimir Šandrikov (1940-2003), Alik Berison (1938-1974) e decine di altri 'chansonnier' (Kravčinskij 2016: 177-178). Tuttavia, il controllo della carta stampata, e le conseguenze persecuzione degli autori e possessori, è decisamente più rigido e porta a conseguenze più tragiche rispetto a singoli casi di questo tipo.

2. Canzone 'turističeskaja', 'samodejatel'naja', 'avtorskaja'

Spesso il 'magnitizdat' è stato erroneamente fatto coincidere con la diffusione della sola canzone d'autore in Unione Sovietica, mentre in esso rientrano anche moltissime altre musiche (romanze tzigane, canti popolari, rock etc.). Ciò si spiega con la nascita praticamente contemporanea dei due fenomeni e la massiccia circolazione di canzoni d'autore tramite i canali non ufficiali del 'magnitizdat'. A questo proposito mi sembra utile operare una chiara distinzione terminologica e suggerire una possibile classificazione di genere, premettendo che il

dibattito è ancora acceso e necessita di ulteriori precisazioni e riflessioni⁴.

Nel dopoguerra in URSS si diffonde tra i giovani la moda del “turismo” di tipo naturalistico, ovvero la passione per escursioni, gite e viaggi all’aperto, lontano dal rumore cittadino e dal suo grigiore quotidiano. Gruppi sempre più numerosi di ragazzi e ragazze affollano nei fine settimana e nella pausa estiva i boschi, i laghi o le montagne della sconfinata Russia. Momento aggregante di libera convivialità è il raduno intorno al fuoco e il canto corale. La canzone turistica (‘turištičeskaja pesnja’) racchiude in sé le canzoni studentesche, alpinistiche, geologiche, tutti appellativi che in quegli anni tentano di definire quel tipo di canzone, secondo un criterio che ne caratterizza il tema ma anche l’ambiente in cui essa nasce e si diffonde – principalmente gli istituti tecnici e le università – ovvero i luoghi in cui le masse di giovani si radunano quotidianamente, per studio o lavoro, ma anche per creare una sorta di territorio neutrale, separato dal resto della vita civile sempre più sotto osservazione delle autorità. Nei primi anni Sessanta il movimento, fino a quel momento spontaneo, inizia a organizzarsi; alcuni entusiasti si adoperano per strutturare e “ritualizzare” questa esigenza di condivisione di idee e stati d’animo: a partire dal gennaio 1967 si ritrova regolarmente a Mosca il primo Club della canzone amatoriale (‘Klub samodejatel’noj pesni’, abbreviato in KSP) in cui l’aggettivo viene scelto, tra i tanti proposti⁵, proprio per riflettere al meglio la sua essenza: «la faccio io, la canto io» («sam delaju, sam poju»). La questione però non pare conclusa se quasi vent’anni dopo, il 26 aprile 1983, il giornale *Sovetskaja Rossija* organizza una tavola rotonda in cui numerosi frequentatori e specialisti della canzone s’interrogano sul nome da attribuirle:

⁴ Dal punto di vista teorico rimando ai fondamentali studi di N.A. Bogomolov, I. Karimov, A.E. Krylov, A.V. Kulagin, V.I. Novikov, I.V. Ničiporov, R. Platonov, I.A. Sokolova.

⁵ Durante la prima conferenza organizzata dal Club nella riserva di caccia *Kosterevo* vicino a Petuški, nella regione di Vladimir, nel maggio del 1967 Vladimir Frumkin legge la relazione *Musica e parola*, il primo tentativo di teorizzare questo nuovo fenomeno culturale nel momento stesso in cui stava nascendo. Frumkin 2017: 280-289.

Nel corso della conversazione venne toccato l'annoso problema: come si deve chiamare la nostra canzone? D.A. Sucharev propose un nuovo termine – CANZONE SOCIALE [...] Il termine 'canzone d'autore' nella prassi quotidiana del nostro ambiente non esisteva ancora. A ogni buon conto, dal 1967 non conosco un raduno, un concorso o un festival nel cui titolo fosse incluso quel termine (Karimov 2004: 247-248).

La fonte è attendibile, trattandosi di uno dei fondatori del KSP e autore di un volume che spiega nel dettaglio la nascita, lo sviluppo e la fine di questi Club sparsi per tutto il territorio russo, tollerati dal sistema, ma sempre in rapporto ostile con le istituzioni ufficiali, in particolare con il Komsomol, a cui era ufficialmente legato.

Il termine 'avtorskaja pesnja'⁶ sembra perciò arrivare da una riflessione a posteriori e riguarda soprattutto alcune specifiche personalità, tra cui in primo piano campeggiano i nomi di Bulat Okudžava (1924-1997), Vladimir Vysockij (1938-1980) e Aleksandr Galič (1918-1977), i tre massimi protagonisti di questo genere. Nessuno di loro si riconobbe mai come "cantante", la dominante estetica delle loro canzoni – almeno stando alle loro dichiarazioni – era il testo, la parola, e non la musica (Okudžava soleva chiamare le sue canzoni "poesie accompagnate dalla chitarra") e presuppone un modo diverso di intendere la canzone; nella canzone 'samodejatel'naja' infatti l'ascolto e l'esecuzione coesistevano come momenti distinti di una stessa pratica attiva di fruizione: «Cantavano in modo completamente diverso da come fanno oggi e neppure come si misero a cantare i bardi: uno canta e tutti ascoltano. No, noi cantavamo insieme, intorno al fuoco, sui regionali, nello studentato» (Besprozvannyj 2003).

⁶ 'Bardovskaja' è uno dei sinonimi più utilizzati e deriva dalla parola 'bard' (bardo), definizione che gli stessi autori, Okudžava, Vysockij e Galič in primis, rifiutavano categoricamente. Non amavano in generale autodefinirsi, ma quando costretti si consideravano poeti. Sottolineo che Okudžava era anche prosatore, Vysockij attore e Galič drammaturgo.

Non c'è dubbio che l'«avtorskaja pesnja» trovi subito nei circoli del KPS un terreno favorevole e che spesso i due campi si intersechino in maniera fruttuosa. A fronte di una generica omogeneità tipologica la canzone d'autore è però da considerare un fenomeno artistico⁷, mentre la canzone «samodejatel'naja» si avvicina, per forma e funzione, alle modalità del folklore.

Ciò che è certo, invece, è che entrambe nascono e si posizionano da subito in alternativa alla musica ufficiale: da un lato la canzone ideologicamente politicizzata, dall'altra la canzone «disimpegnata» della cosiddetta «estrada». Nel primo caso si trattava di canzoni imbevute di slogan e cliché, trasigrate dalla Rivoluzione e passate persino dal campo opposto dell'ideologia nazista per poi tornare in patria, con i testi modificati per allinearsi all'ideologia corrente. Per quanto riguarda la canzone del varietà («estradnaja pesnja») l'unico tentativo di unire due culture musicali così differenti sancisce la loro connaturata diversità. Il 20 ottobre 1965 nel leggendario Club *Vostok* di Leningrado, frequentato per lo più da giovani tecnici e scienziati, si tiene una serata di concerto-dibattito il cui programma prevede, nella prima parte, l'esibizione dei «bardi» e, nella seconda, musiche di compositori e parolieri professionisti. Le recensioni a fine serata non lasciano adito a dubbi:

«Compagni, dov'è il vostro senso della misura? Le due metà del vostro concerto non si incastrano. Il pubblico vi deride. Non si devono confondere canzoni autentiche con un importante sottotesto con le canzoni del varietà» [...] In futuro meglio non

⁷ Non mi addentro nella questione di critica testuale della canzone d'autore. Da una prospettiva filologica, infatti, è interessante analizzare le varianti orali e scritte di una stessa canzone che spesso divergono anche in modo significativo. A ciò si aggiungono le differenze tra le varianti scritte di una stessa canzone – pensiamo, per esempio, alle raccolte che circolavano all'estero, spesso ricavate dalle incisioni trafugate dall'URSS e quasi mai autorizzate dagli autori, cfr. Bogomolov 2019: 25-32. Il concetto di «variantnost'» assume quindi un valore particolarmente interessante se applicato alla canzone d'autore.

unire il varietà con le canzoni amatoriali⁸ e i loro interpreti. Il confronto, purtroppo, non è a favore del varietà. Pecca di sincerità e schiettezza». (Gorodnickij 1991: 320)

L'autenticità, l'affermazione della propria protesta, o perlomeno la non adesione ai canoni estetici e ai gusti musicali imposti dall'alto è il principio da cui prendono le mosse queste canzoni. In esse si canta o si ascolta qualcosa che non esiste nelle canzoni di massa trasmesse per radio o che provengono dai palcoscenici ufficiali, qualcosa che ben presto diventa uno dei pochi spazi interiori liberi e intoccabili dei cittadini sovietici.

2.1 'Magnitizdat': strumenti e protagonisti

Precisati i contorni dell'oggetto maggiormente diffuso nei circuiti del 'magnitizdat' sposto ora l'attenzione sugli strumenti e sulle persone che hanno reso possibile questa pratica. Tra i primi studi a incidere clandestinamente materiale sonoro si annovera lo studio *Registrazione sonora* (*Zvukozapis'*), inaugurato nel 1946 a Leningrado da Stanislav Filon, ingegnere radiofonico e tecnico del suono che possiede un registratore della ditta tedesca Telefunken grazie al quale è possibile copiare i dischi o inciderli direttamente con l'utilizzo di un microfono. Musica jazz, fox-trot, tango, ma anche le canzoni di Aleksandr Vertinskij, Pëtr Leščenko, e degli interpreti di romanze tzigane o del folklore odessita – tutto viene impresso di notte sulle lastre recuperate dagli ospedali della città e consegnato la mattina seguente a persone fidate per essere diffusi "tra la gente" (Tajgin 2009). Nascono così "i dischi sulle costole" ('plastinki na rebrach') o "dischi sulle ossa" ('plastinki na kostjach') (Fig. 1 e Fig. 2) per il peculiare supporto di

⁸ Come si intuisce da queste recensioni la terminologia era assai confusa. Per canzone 'samodejatel'naja' intendevano le esibizioni di Aleksandr Dulov, Boris Poloskin, Evgenij Kljačkin.

incisione su cui sono impresse le voci di Little Richard, Aleša Dimitrijevič e dei cori di canto popolare (Spice 2016).



Fig. 1, Waldir Azevedo, *Delicado*.

Fonte: <https://cont.ws/@dachnik/430816>



Fig. 2, Boudleaux Bryant, *Hey Joe*.

Fonte: Belyj 2009.

Uno degli assidui frequentatori dello studio, Ruslan Bogoslovskij (1928-2003), mette a punto in breve tempo una versione tecnicamente più avanzata del registratore di Filon che permette una qualità del suono migliore e insieme a Boris Tajgin (1928-2003) e Evgenij San'kov inaugura nel 1947 lo studio *Il cane d'oro* (*Zolotaja sobaka*) che fino al 1961 rimane il centro di riproduzione e diffusione più conosciuto del 'magnitizdat' di Leningrado.

Insisto sull'importanza del mezzo materiale che, per quanto lontano da ogni ambizione qualitativa, acquisisce in virtù della sua potenziale pericolosità un certo capitale simbolico. Le collezioni di dischi conferiscono prestigio a chi li possiede, nel giro di pochi anni l'ingombrante registratore ('magnitofon') diventa un oggetto di culto nella cerchia degli appassionati, fino a essere celebrato in una canzone di Aleksandr Galič:

Il tempo semina i venti, spazza via i fulmini
Mette in piedi consigli e commissioni

Non c'è giorno che il silenzio assoluto della fanfara
Non glorifichi l'assurdità pensierosa
La menzogna vaga di traccia in traccia
con la menzogna accanto condivide l'esperienza
ma rimbomba ciò che è cantato a mezza voce
risuona quanto letto in un sussurro.
Non ci sono parterre, logge o balconi
La claque non si prostra delirando
C'è soltanto un magnetofono "Jauza"
Tutto qua!
Ed è abbastanza.

My ne chuže Goracija (Galič 2006: 143-144)⁹

Jauz, *Astra*, *Dnepr* sono le marche dei primi, rudimentali, registratori che dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Settanta compaiono immancabilmente in ogni raduno, concerto, festival della canzone (Fig. 3).



Fig. 3, Raduno ('slët') del KSP, 1974.

Fonte: <http://www.valinfo.ru/gallery/>

⁹ In originale: «Время сеет ветры, мечет молнии, / Создаёт советы и комиссии, / Что ни день — фанфарное безмолвие / Славит многодумное безмыслие. / Бродит Кривда с полосы на полосу, / Делится с соседской Кривдой опытом!. / Но гремит — напетое вполголоса, / Но гудит — прочитанное шёпотом. / Ни партера нет, ни лож, ни яруса, / Клака не безумствует припадочно, — / Есть магнитофон системы «Яуза», / Вот и всё! / ...А этого достаточно».

Le registrazioni così catturate vengono subito re-incise e distribuite; parallelamente si battono a macchina almeno tre-quattro copie dei testi. 'Magnitizdat' e 'samizdat' si fondono in un'unica pratica culturale che, per sua stessa natura, contiene un elemento sovversivo, nonostante la maggior parte delle canzoni incise e messe in circolazione non abbia un contenuto esplicitamente anti-sovietico:

La canzone, nella stragrande maggioranza dei casi, non era sociale, o meglio, non era canzone politica. Soltanto due persone scrivevano le loro canzoni 'in barba a', canzoni che smascheravano senza mezzi termini il regime sovietico, ovvero canzoni di protesta nel vero senso della parola: Julij Kim e Aleksandr Galič [...] La canzone 'bardovskaja' nella sua totalità non era politica, antisovietica, ma profondamente lirica, individuale. (Karimov 2004: 500-501)

Questo è un punto fondamentale e dibattuto della storia del dissenso e della sua ricezione, soprattutto se analizzato in prospettiva storica. Gli studi recenti, infatti, propongono linee di demarcazione più sfumate e puntano l'attenzione sulla vasta area grigia che si estendeva tra l'opposizione aperta e la completa ubbidienza e propaganda attiva del regime e nella quale, secondo alcuni storici del dissenso, si è svolta una parte consistente dell'esperienza sovietica (Kotkin 1995) (Tomoff 2006).

Ciò nondimeno nell'URSS poststaliniana la canzone, in particolare quella d'autore, si assume una responsabilità etica oltre che estetica, che va oltre le dimensioni storicamente attribuitele e il canale del 'magnitizdat', contribuendo in modo decisivo alla sua disseminazione, costituisce la chiave di accesso a una visione altra, a una presa di coscienza più 'autentica' della realtà circostante. I raccoglitori e collezionisti, da un lato si fanno concretamente carico della riproduzione e condivisione del materiale sonoro, dall'altro sono i custodi di un enorme strato culturale che altrimenti sarebbe andato perduto. Non a caso, durante la 'perestrojka' e l'allentamento del controllo in molte sfere

della società civile, la casa discografica di Stato *Melodija* si rivolge proprio ad archivisti e collezionisti per iniziare a stampare su disco le raccolte complete dei maggiori cantautori, nell'ultimo scorcio di Unione Sovietica molto più visibili e tollerati. Le fonoteche fino a quel momento ritenute pericolose e passibili di confisca diventano la base per la vendita nei negozi di raccolte ufficiali di Vysockij, Okudžava, Vizbor e molti altri.

È molto difficile presentare dati e statistiche delle figure più ascoltate e seguite degli anni Sessanta-Settanta. Tuttavia, si può con ragionevolezza affermare che la triade Okudžava-Vysockij-Galič (Novikov 2015) superi di gran lungo gli altri colleghi di penna e chitarra. Secondo Evgenij Evtušenko (1932-2017), negli anni Sessanta circolava non meno di un milione di nastri con le canzoni di Okudžava e non meno di mezzo milione di nastri con le canzoni di Galič (Evtušenko 1988: 16). La popolarità di Vysockij era addirittura superiore: come afferma Boris Kušner, «dalle finestre, nei treni a lunga e breve percorrenza, ovunque risuonavano le voci di Galič, Vysockij, Okudžava, Kim [...] Vysockij divenne un autentico poeta-cantante del popolo» (Kušner 2018).

Un altro fenomeno interessante legato all'influenza del 'magnitizdat' sulla popolarità degli artisti è l'esistenza di cantautori molto conosciuti e diffusi clandestinamente che però realizzano attività concertistiche limitate o addirittura nulle. Uno di essi è Vadim Pevzner (1961-) che, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, si esibisce in meno di una decina di concerti, ma grazie alla capillarità del 'magnitizdat' riesce ad arrivare negli angoli più sperduti del Paese. Simili sono gli esordi di Michail Ščerbakov (1963-), considerato da Bulat Okudžava una delle voci più interessanti della "seconda generazione" dei poeti con la chitarra. Per molti anni quasi nessuno sa chi sia realmente, benché le sue canzoni circolino già da tempo in molte città dell'Unione Sovietica.

Un capitolo a parte è rappresentato infine da alcuni autori ancora più "di nicchia", come Aleksej Chvostenko (1940-2004), Anri

Volochonskij (1936-2017) e Aleksandr Bašlačëv (1960-1988). Si tratta di tre personalità poliedriche e complesse che non hanno avuto una diffusione paragonabile agli autori summenzionati, ma la cui traccia, nei circoli dell'underground da loro abitualmente frequentati, è profonda e di forte impatto sull'evoluzione di numerosi artisti non allineati.

2.2 'Russkij rok' e 'blatnjak'

Il rock costituisce una galassia a parte nel panorama musicale sovietico non ufficiale degli anni Cinquanta-Novanta. Contrabbandato già negli anni Sessanta dall'Inghilterra, grazie alle spedizioni dei marinai e ai viaggi dei diplomatici, la cultura russa si appropria del rock dalla metà degli anni Settanta, contagiando un numero impressionante di giovani sovietici per i quali essa diventa un culto e una mania (Troickij 1997). Chi ascolta musica rock non ha nulla a che spartire con gli appassionati di canzone 'avtorskaja' o 'samodejatel'naja'; sono esperienze molto distanti, caratterizzate da codici culturali, luoghi di ritrovo e linguaggi diversi, nonostante, almeno all'inizio, sia evidente una linea di continuità tra il genere rock e quello autoriale, in particolare tra la linea più romantica e intimista della canzone d'autore e la poetica dei primi gruppi rock, quali Mašina vremeni e Voskresen'e, il cui immaginario e anche vocabolario sono di evidente derivazione autoriale e la cui stessa definizione di 'rok-bard' è debitrice di quella tradizione (Kormil'cev 1998: 15-17). La presa di distanza avviene dalla seconda metà degli anni Settanta, con l'arrivo sulla scena musicale di Majk Naumenko (1955-1991) e degli Akvarium di Boris Grebenščikov (1953-). Leningrado diventa il centro di una nuova subcultura¹⁰, legata ai luoghi di culto dell'underground come il caffè Sajgon e orientata ai movimenti non conformisti come quello degli hippy del "Sistema" (Ščepanskaja

¹⁰ Qui non ci interessa particolarmente individuare la fenomenologia del 'russkij rok' in termini contrastivi con la tradizione anglosassone, quanto analizzare il rapporto di questa subcultura/controcultura con la disseminazione clandestina.

2004). Per almeno un decennio però le autorità non riservano particolare attenzione a questi “raggruppamenti informali di giovani” il cui potenziale di pericolosità per l’ideologia ufficiale sembra piuttosto basso:

In condizione di deficit di azione e novità dell’epoca della stagnazione brežneviana, quando nessuno leggeva i giornali, perché era incredibilmente noioso farlo, quando le notizie alla televisione erano sempre le stesse, per un giovane la musica rock era prima di tutto un divertimento. Era un dialogo tra simili, un riunirsi attorno a interessi comuni e oltretutto un modo di esprimere se stessi, un gioco che non li avrebbe stufati. (Kormil’cev 1998: 21)

È con la seconda generazione di rocker che l’opposizione ‘noi’ / ‘loro’ assume un colorito più esplicitamente politico; la subcultura del rock si propaga agilmente grazie agli sviluppi della tecnologia e alla comparsa delle cassette che circolano in ‘magnitizdat’, la cerchia di adepti si allarga a vista d’occhio e a metà degli anni Ottanta la trasformazione in contro-cultura è ormai compiuta, tanto da richiedere un intervento deciso da parte del governo:

Gli arresti e gli scioglimenti forzati di gruppi rock sono abbastanza sporadici, seppure significativi: è invece assai frequente per i gruppi più noti – dai Mašina Vremeni agli Alisa, passando per i Televizor e altri ancora – il divieto di esibirsi in pubblico. (Mazzanti 2007: 284)

Il decreto 361 del 28 settembre 1984, emanato dalla Sezione culturale di Mosca, proibisce le incisioni su nastro di 75 V.I.A.¹¹ e gruppi rock stranieri e 39 nazionali. Nella lista nera finiscono, tra gli altri, gli

¹¹ Acronimo di “Ensemble vocale e strumentale” (‘Vokal’no-instrumental’nyj ansambl’), formazioni di professionisti e dilettanti, sorte tra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso e ufficialmente riconosciute dallo Stato.

Akvarium, i Kino, i DDT, i Nautilus, e molti altri gruppi che già godono di fama e successo tra i giovani del Paese. Si tratta comunque di un canto del cigno dell'URSS, ormai entrata nell'ultima fase della sua storia in cui sembrano davvero potersi avverare quei "cambiamenti" tanto invocati da Viktor Coj¹² (1962-1990).

È doveroso almeno un accenno a un significativo repertorio musicale attivo fin già dall'Ottocento, ovvero il repertorio dei canti di prigionia ('tjur'emnaja pesnja') successivamente ribattezzati canti del lavoro forzato ('katoržnaja'), dei processi ('sudebnaja'), degli arrestati ('arestantnaja'). Nel corso del Novecento questo tipo di canzone assume forme e sottogeneri diversi, mischiandosi alla romanza cittadina e alla cosiddetta "canzone della mala" ('blatnaja pesnja') e finendo per contaminare anche i generi che ho preso fin qui in esame, dopo essersi ampiamente diffusa ancora una volta attraverso i canali non ufficiali del 'magnitizdat':

La lirica della prigionia e della mala diventa un elemento significativo della tradizione del 'samizdat dei magnetofoni' e sotto questo aspetto assume tratti della canzone del varietà nelle sue più diverse manifestazioni: musica da ristorante, musica tzigana, canzone jazz etc., come per esempio, nel repertorio di Arkadij Severnyj e dei Fratelli Žemčužnye. (Garzonio 2005)

Uno dei massimi centri di questa subcultura trasformata in fenomeno di massa è Odessa nella quale, dalla metà degli anni Sessanta, si crea un solido sistema di diffusione di registrazioni clandestine all'interno delle società degli ingegneri e operatori del suono che spesso sono anche collezionisti di musica. I concerti sono spesso registrati dagli stessi musicisti e si tratta in prevalenza di esibizioni di *ensemble* e orchestre nei numerosi ristoranti della città. Le canzoni della prigionia e successivamente del lager, i canti della mala, le romanze cittadine o

¹² Viktor Coj è il fondatore e il leader dei Kino, uno dei più importanti gruppi rock della scena russa del Novecento.

tzigane e tutta la musica proibita in epoca staliniana (uno su tutti il repertorio del celebre Leonid Utësov) costituiscono una parte consistente dell'archivio di ogni importante collezionista, un ennesimo frutto proibito eppure in qualche modo accessibile alla vasta maggioranza della popolazione.

Il 'magnitizdat', alimentando la circolazione di melodie, musiche, accenti della cultura bassa ('nizovaja kul'tura') permette la loro penetrazione non soltanto nella coscienza dei comuni cittadini, ma anche nella poetica e nello stile dei rappresentanti della canzone che se appropriano, secondo la prassi di ogni sistema artistico aperto e dinamico.

3. Conclusioni

Il 'magnitizdat' è un fenomeno socioculturale senza pari, difficilmente rintracciabile nella storia musicale europea e americana. Strettamente connesso al fenomeno del 'samizdat' deve molto del suo "successo" alla volatilità dell'artefatto culturale che diffonde – la canzone – e alla difficile sorveglianza su di esso. Tramite il 'magnitizdat' i giovani cittadini sovietici si riconoscono man mano in una maniera di intendere e interpretare la realtà circostante che se non si mette in aperto contrasto con l'ideologia corrente quantomeno ne costituisce un'alternativa.

Resta da precisare di volta in volta il gradiente di "dissenso" delle canzoni, soprattutto in riferimento alla canzone d'autore e alla musica rock, diverso per grado e in continua evoluzione a seconda delle circostanze e del temperamento di ciascun rappresentante del genere; è invece chiaro che, presi insieme, questi componimenti si differenzino, per melodia e linguaggio, dalla musica ufficiale.

Il 'magnitizdat' diventa la possibilità per compiere quella che Frumkin definisce la "rivoluzione intonativa" dell'Unione Sovietica:

Una potente rivale fece capolino nell'intonazione "statale", piatta e necrotizzata, che dominava incontrastata nelle nostre canzoni, nelle cantate e nelle opere, nei discorsi degli oratori e dei capi, alla radio, al cinema e in teatro. La lingua russa, la canzone e la poesia russa riconquistarono l'umanità e la semplicità naturale del tono. (Frumkin 242-243)

Infine, in prospettiva storica, si delinea un interessante campo di ricerca rivolto alla ricezione in Italia del dissenso cantato in URSS, in particolare di quello espresso nella canzone d'autore, sullo sfondo delle complicate relazioni italo-sovietiche negli anni Cinquanta-Novanta. Pietro Zveteremich e Gian Piero Piretto, curatori di due raccolte di canzoni pubblicate rispettivamente nel 1972 e nel 1989, hanno fatto conoscere al pubblico italiano i repertori di Aleksandr Galič, Vladimir Vysockij e Bulat Okudžava. Grazie a questi contributi, e ad alcune importanti esibizioni dei tre cantautori in Italia¹³, le loro canzoni hanno raggiunto una ristretta ma appassionata cerchia di ascoltatori, ma attendono ancora un'adeguata indagine scientifica.

¹³ Il Club Tenco ha svolto un ruolo fondamentale nella diffusione dell'opera di Bulat Okudžava, Targa Tenco nel 1985, e di Vladimir Vysockij, Premio Tenco (postumo) nel 1993. Il Club Tenco ha inoltre prodotto e inciso un disco in memoria di Vysockij, *Il volo di Volodja*, contenente 14 tracce di canzoni tradotte e cantate da vari artisti italiani più una traccia in versione originale cantata da Vysockij. Aleksandr Galič partecipò alla Biennale del Dissenso di Venezia (15 novembre – 15 dicembre 1977) e tenne un concerto il 3 dicembre 1977.

Bibliografia

- Belyj, Igor', *Bujhm III (tret'ja kniga)*, Memories, 2009.
- Besprozvannyj, Pavel, "Nemnogo o sebe", 2003, <http://bvi.rusf.ru/audio/bp001.htm>, online (ultimo accesso 20/02/20).
- Bukovskij, Vladimir, "I vozvraščaetsja veter....", *Chronika*, 1, NewYork, 1978.
- Bogomolov, Nikolaj, "Avtorskaja/Samodejatel'naja pesnja kak pograničnyj fenomen kul'tury", *Russian Literature*, LXXVII (2015), pp. 151-161.
- Bogomolov, Nikolaj, *Avtorskaja pesnja glazami literaturoveda*, Moskva, Azbukovnik, 2019.
- Daughtry, J. Martin, "'Sonic Samizdat': Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union", *Poetics Today*, 30:1, 2009: 27-65.
- Evtušenko, Evgenij, "Magnitofonnaja glasnost'", *Nedelia*, 18, 1988: 16, http://bard.ru.com/article/8/print_art.php?id=8.14, online (ultimo accesso 01/04/19).
- Frumkin, Vladimir, "Kazalos', čto melodii padajut k nemu s neba", *Vestnik*, 21.01.2004. <http://www.sergeytatiananikitiny.com/index.php/joomla-templates/158-2012-10-05-13-19-25>, online (ultimo accesso 10/01/20).
- Frumkin, Vladimir, *Pevcy i voždi*, Ottawa, Accent Graphics Communications, 2017.
- Galič, Aleksandr, *Stichotvorenija i poemy*, Sankt-Peterburg, DNK, 2006.
- Garzonio, Stefano, "Tjuremnaja lirika i šanson. Neskol'ko zamečanija k teme", *Toronto Slavic Quaterly*, 14, Fall, 2005. <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/garzonio14.shtml>, online (ultimo accesso 25/11/19).
- Gorodnickij, Aleksandr, *I vblizi, i vdali*. Moskva, Poligran, 1991.
- Karimov, Igor', *Istoriia moskovskogo KSP*, Moskva, Ianus-K, 2004.
- Komaromi, Ann, "The Material Existence of Soviet Samizdat", *Slavic Review*, 63, 2004: 597-618.
- Kotkin, Stephen, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*, Berkeley, University of California Press, 1995.

- Kormil'cev, Il'ja, "Rok-poezija v rusckoj kul'ture: vozniknovenie, bytovanie, evolucija", *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*, Eds. I. Kormil'cev, O. Surova, Tver', vyp. 1, 1998: 5-33.
- Kovner, Vladimir, "Zolotoj vek magnitizdata (čast' pervaja)", *Vestnik online*, 7, 31.03.2004, <http://www.vestnik.com/issues/2004/0331/win/kovner.htm>, online (ultimo accesso 20/12/19).
- Kovner, Vladimir, "Zolotoj vek magnitizdata (čast' vtoraja)", *Vestnik online*, 8, 14.04.2004, <http://www.vestnik.com/issues/2004/0414/win/kovner.htm>, online (ultimo accesso 20/12/19).
- Kovner, Vladimir, "Zolotoj vek magnitizdata (čast' tret'ja)", *Vestnik online*, 9, 28.04.2004, <http://www.vestnik.com/issues/2004/0428/win/kovner.htm>, online (ultimo accesso 20/12/19).
- Kravčinskij, Maksim, *Muzykal'nye diversanty*. Nižnij Novgorod, DEKOM, 2016.
- Krylov, Andrej, "Legendy iz žizni avtorskoj pesni: zapiski na poljach", *Čistaja obraznost': Sb. nauč.tr. v čest' I.A. Kargašina*, Kaluga, Politop, 2017, p. 140-148.
- Kulagin, Anatolij, *U istokov avtorskoj pesni*, Kolomna, izd. KGPI, 2010.
- Kušner, Boris, "Pamjati samizdata", 06.04.2018, <http://club.berkovich-zametki.com/?p=3680>, online (ultimo accesso 01/04/19).
- Mazzanti, Sergio, "Il concetto di 'russkij rok' tra storia e mito", *Percorsi della memoria (testo arti metodologia ricerca)*, Roma, 2007: 281-300.
- Ničiporov, Il'ja, *Avtorskaja pesnja v rusckoj poezii 1950-1970-ch gg.: Tvorčestvo individual'nosti, žanrogo-stilevye poiski, literaturnye svjazi*. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk. Moskva, 2006.
- Novikov, Vladimir, "Ličnost' i priem: Okudžava, Vysockij, Galič", *Russian Literature*, LXXVII, II (2015): 163-174.
- Okudžava, Bulat, *Arbat, mio Arbat: poesie*, a cura di Gian Piero Piretto, Milano, Guerini, 1989.

- Platonov, Rachel, *Singing the Self. Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*, Evanston, Northwestern University Press, 2012.
- Ščepanskaja, Tat'jana, *Sistema: teksty i tradicii subkul'tury*. Moskva, OGI, 2004.
- Sokolova, Inna, *Avtorskaja pesnja. Ot fol'klora k poezii*, Moskva, Blagotvoritel'nyi Fond Vladimira Vysotskogo, 2002.
- Sosin, Gene, "Magnitizdat: uncensored Songs of Dissident", *Dissent in the USSR: Politics, Ideology, and People*, Ed. Rudolf L. Tokes, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1975: 276-309.
- Spice, Anton, "X-Ray Audio: The Documentary", Filmed by P. Heartfield, Written by S. Coates & A. Spice, 2016, <https://thevinylfactory.com/films/x-ray-audio-soviet-bootleg-records-documentary/>, online (ultimo accesso 10/05/19).
- Stern, August, *Un procès «ordinaire» en U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 1976.
- Stern, August, *The USSR vs. Dr. Mikhail Stern: The only tape recording of a trial smuggled out of the Soviet Union*, Urizen Books, 1977.
- Tajgin, Boris, "Rascvet i krach 'Zolotoj sobaki'", *Pčela*, 20, maggio-giugno, 1999, <https://cont.ws/@dachnik/430816>, online (ultimo accesso 01.02.20).
- Tomoff, Kirill, *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006.
- Troickij, Artëm, *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*, London, Omnibus Press, 1987.
- Zveteremich, Pietro, a cura di, *Canzoni russe di protesta*, Milano, Garzanti, 1972.

L'autrice

Giulia De Florio

Dottore di ricerca in Scienze del Testo presso l'Università "Sapienza" (Roma). Ricercatore a tempo determinato (RTDa) presso

l'Università di Modena e Reggio Emilia. Membro del comitato della rivista scientifica "AvtobiografiЯ". Traduttore e consulente editoriale per varie case editrici italiane. Aree principali di ricerca: la letteratura per l'infanzia russa del Novecento; il 'magnitizdat' e la ricezione italiana della canzone d'autore; la teoria e la pratica della traduzione.

Email: giulia.deflorio@unimore.it

L'articolo

Data invio: 29/02/2020

Data accettazione: 15/05/2020

Data pubblicazione: 30/05/2020

Come citare questo articolo

De Florio, Giulia, "Il dissenso cantato in Unione Sovietica (1950-1991)", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. C. Pieralli – T. Spignoli, Between X.19 (2020), www.betweenjournal.it.